

# Banda aparte. Formas de ver

## (Ediciones de la Mirada)

Título:  
Leo

Autor/es:  
Lomillos, Miguel Ángel

Citar como:  
Lomillos, MÁ. (2001). Leo. Banda aparte. (20):73-75.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/42498>

Copyright:  
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



autodefensa legítimo para los EE.UU., aunque este derecho se ejerza fuera del país. La protección de una embajada equivale a la defensa del propio país, y de ahí el énfasis sobre elementos simbólicos como la bandera que en términos nacionalistas es una de las señas de identidad máxima. Es derecho, no obstante, que no asiste a los enemigos, que si no aceptan el punto de vista estadounidense, se encuentran en la órbita terrorista y deben ser aniquilados.

Todos los acontecimientos, como es obvio en un texto que pertenece al aparato propagandístico fundamental de EE.UU., son narrados desde el punto de vista norteamericano. El mismo relato lo subraya porque la prueba crucial en el juicio es una desaparecida cinta de vídeo grabada por las cámaras de la embajada norteamericana. Y aunque el jurado no puede visionarla, los espectadores sí, lo que facilita la justificación ante ellos de la acusación de los marines. Las imágenes muestran a algunos islamistas radicales –incluso niños– disparando contra la embajada y utilizando a la población civil como escudo. Pero hasta que llega el momento de la legitimación se intenta sembrar la duda hurtando unos planos desde el punto de vista del protagonista que muestra a los que disparan contra la embajada desde la multitud. El espectador es literalmente llevado al huerto porque este planteamiento narrativo justifica la ideología ya utilizada en Vietnam en lo que se refiere a la población civil: *"Todo vietnamita vivo es sospechoso de ser del vietcong; todo vietnamita muerto es un auténtico vietcong"*<sup>2</sup>.

Lo mismo se debe aplicar, por lo visto, a los islamistas.

Por último, el filme justifica la matanza de civiles en las intervenciones militares de los EE.UU. –incluyendo Vietnam–; y, además, se clausura con un *happy end* en el que aquellos que han faltado a la verdad durante el juicio –consejero nacional de seguridad y embajador– acaban siendo investigados y castigados. Es decir, que una vez más, el sistema funciona a la perfección. La cuestión por despejar es saber cómo una película tan trufada de nacionalismo norteamericano en grado de exaltación máxima puede interesar al público internacional. Quizá cómo me recordaba alguien hace poco, todos deberíamos votar en las presidenciales norteamericanas.

JAVIER M. TARÍN.

2. *Ibidem*.



**LEO**

José Luis Borau,  
España, 2000, color, 86 min.



DEL BOSQUE FRANQUISTA AL POLÍGONO INDUSTRIAL :  
¡QUÉ OCASIÓN PERDIDA LA DE BORAU!

Borau vuelve con *Leo* al mundo sórdido y lúmpen de las bajas pasiones que tan buenos resultados cosechó con *Furtivos*, pero no consigue, a pesar de hilvanar una buena e interesante película, la redondez de obra maestra que acapara el mítico filme de 1975. En ambos filmes se utiliza el mismo esquema de intensa pasión amorosa que tiene consecuencias trágicas. En *Furtivos* la atracción amorosa de la colegiala (Alicia Sánchez) y el alimañero (Ovidi Montllor) se ve truncada por el contrincante Cuquí, el chorizo, y sobre todo por la oposición "incestuosa" de la madre (la insustituible y siempre añorada Lola Gaos). En *Leo* la pasión entre Leo y el segurata Salva (*"mi Salvador"*) se encuentra condicionada o *tensionada* por el personaje que cumple el doble papel de padrastro y amante en su "relación incestuosa" con Leo, el extranjero Gabo (vestigios de un pasado feroz que todavía golpean el presente de la turbia protagonista al ser detonados por la madre repudiada y ahora agonizante, aún enamorada de Gabo).

En *Furtivos* este esquema tenía una enorme capacidad de simbolización o metaforización más allá del impactante nivel de la pura trama, cuyos significativos desdoblamientos alcanzaban todos los órdenes de la dura vida española de la época: familia, sociedad, política, régimen franquista, represión, delincuencia, sexo, caza, paisaje boscoso, etc. En *Leo* todo se circunscribe a la historia canallesca de amor loco del trío protagonista, todo es más inmediato y ralo, prácticamente ninguna consecuencia moral, social o política se desprende a partir del recurrido esquema trágico. Los datos o ingredientes estaban ahí, a disposición del cineasta –la ambigüedad moral de la protagonista, el trabajo precario, la explotación de las ruma-



nas, los sueños corrientes de la gente corriente, los okupas, el extranjero integrado...-, pero Borau ha hecho caso omiso de las interconexiones y contradicciones (la visión global y crítica del artista que ve más allá de lo que "está ahí") y ha preferido centrarse, ciertamente sin morbo ni truculencia, en la historia turbulenta de navajas y hachazos amorosos, es decir, en el eterno litigio entre *Eros* y *Tánatos* (ribeteado con ciertos tonos esperpénticos del enclave hispánico). Si Borau hubiese dedicado a estos asuntos la mitad de la atención dispensada a la omnipresente navaja de Salva ahora estaríamos hablando de una de las mejores obras del cine español de los últimos veinte años.

Pongamos el ejemplo más evidente de este freno o retranca. En ningún momento del relato se plantea el oficio de "chivata" de la protagonista, como si el filme tuviese miedo de pronunciarse sobre ésta o cualquier otra cuestión: ni Gabo, ni Salva, dos hombres considerados "buenos", cuestionan a Leo en ningún momento su "profesión" (¿es posible que ellos, por muy fuerte que sea el embate de la pasión, la acepten tal cual?). Una cosa es evitar juzgar a los personajes y otra es evitar los planteamientos a que ellos están abocados. Pero es obvio que ello atiende a una pintoresca estrategia, tan grata a la mayoría de los cineastas, que es la de delegar en el personaje del retrasado mental, un genial Pipo provisto de una increíble mirada desconfiada e interrogativa, los únicos leves indicios de dicho cuestionamiento moral. Nada tenemos contra esta estrategia, nos encanta, pero resulta del todo insuficiente.

La empresa clandestina de ropa (y de droga en la trastienda) con las trabajadoras rumanas ilegales está ahí como un necesario decorado para la intriga. Ellas no tienen voz, no hablan sobre sus vidas, sus condiciones de trabajo, lo que piensan de esto o aquello. Esta empresa sólo existe en virtud de la peripecia de Leo: los celos que causa una española en un negocio oscuro que puede ser delatado. Lo mismo ocurre con el mundo de los okupas, como si este *modus vivendi* fuese un mal menor, un obligado o ineludible tránsito hacia algo mejor en la vida y no una alternativa consciente y política. Los vecinos de la pensión de la madre son una triste e irrisoria masa coral de puro cartón, una caricatura sin cuerpo ni pre-



sencia. Por el contrario, el mundo corriente y moliente de los seguratas y del gimnasio de Gabo está perfectamente delineado.

Sorprende que el director no sólo haya escogido sino ideado —según sus propias declaraciones— una historia de bajas pasiones e instintos para una actriz impropia para este papel y que hace desequilibrar todo el conjunto. Es como si para el papel de Lola Gaos hubiese escogido a la afable y querida Rafaela Aparicio. No queremos decir que Iciar Bollain sea una mala actriz, pero el papel le resultaba grande de todas formas (ella misma ha reconocido la dificultad para entrar en la piel de este soberbio personaje): tiene una patente dificultad para expresar la rabia, la furia o la mala leche, su sonrisa desarmante y su mirada intelectualizada no casa con la psicología de Leo, y lo que es más difícil —cualidades exigibles a los actores zurrados y sutiles— no sabe expresar los ambiguos matices del cisma existente entre una mente delatora y los deseos desenfrenados que debe satisfacer a cualquier precio (matar, amor loco...); ni por asomo se dibuja en su rostro ese tormento de culpas.

El resto del trabajo actoral está genial, pero especialmente el primerizo Salva (Javier Batanero), el extranjero Gabo (Valeri Jevinski) y un soberbio Pipo (José Gómez) que por sí solo vale toda la película, pues de hecho sobre la mirada de este singular personaje aficionado a la fotografía basculan todos los sentidos sugeridos de la historia. La madre es una concesión expresionista al culebrón más populachero ("*No quiero morir sin pedir perdón*", "*Me voy a condenar*"...), que aunque se sale de la seca y exigente línea realista que gobierna el relato, resulta totalmente permisible (ella da el tono "ardiente" y tremendista a ese pasado que todavía refulge).

Borau sabe que el estilo seco, sobrio y extremadamente sintético (el aragonés es un genio en aplicar el carácter elíptico del montaje clásico) se engarza perfectamente al diseño de sus historias fuertes. Toda la peripecia desarrollada, sin apenas diálogos, en torno al anillo, que va y vuelve de manos, es el hallazgo de un gran narrador. Pero este estilo conciso se usa a veces como burladero para evitar la complejidad que demanda la verosimilitud del relato. Por ejemplo: el instantáneo flechazo del segurata por la



"pringosa" Leo en el bar (quizá hubiese hecho falta la mirada de él y no sólo la de ella)<sup>1</sup>; la escena en el lago cuando Salva "ahoga" a Gabo (más bien éste parece dejarse ahogar); el precipitado final de la película que se articula mediante un abstracto montaje paralelo (la boda del colega de Salva a la par que la llegada de Pipo a la policía).

El error principal, sin embargo, está en traicionar el estilo escogido. Una película sucinta, indirecta, que hace gala de su ágil capacidad sugeridora, una película que evita con inteligencia el *flash-back* para articular la pulsión del pasado en el presente no puede cerrarse, de ninguna manera, exponiendo lastimosamente en palabras la clave de ese pasado secreto y feroz: "*Él (Gabo) me quitó a mi madre y yo se la quité a ella porque me sentía una niña abandonada*". Si se nos trata como espectadores inteligentes capaces de inferir sentidos por nosotros mismos, entonces debemos serlo hasta el final.

MIGUEL A. LOMILLOS

1. La irresistible atracción de Salva por Leo parece surgir de la contradicción entre la suciedad y la limpieza que acusa su personalidad y no tanto del manido recurso del muchacho que desvela ser una mujer. Un tío que "no soporta la suciedad" pero que es capaz de hacerse una paja con los guantes mugrientos de su reciente pasión revela sugerentes contenidos que luego no tienen consecuencias. Este apunte inicial por lo animal e instintivo del personaje (olores sucios, masturbación...), estrechamente relacionado con sus orígenes rurales —el abuelo, la navaja—, sólo sirve para describir la inicial atracción de la pareja y luego no se vuelve a tratar, como si sólo sirviera para el despegue morboso de la película: Leo deja de ser una chica pringosa y barriobajera y Salva continúa afeitándose maníaticamente y no vuelve a tener ningún escarceo con la suciedad (excepto al final cuando es desbordado por los acontecimientos).



## LA COMUNIDAD

Álex de la Iglesia, España,  
2000, color, 86 min.



Afortunada, o desgraciadamente (no sabría bien con qué carta quedarme), cada vez son más los directores empeñados en facilitarnos el trabajo; ya casi no hace falta que uno recurra, en el mejor de los casos, a su polvorienta, pero infalible videoteca, y en el peor, a su agujereada memoria, para tratar de encontrar en ellas, esas imágenes del pasado a las que ineludiblemente hace referencia, de manera, más o menos explícita, el último estreno cinematográfico sobre el que nos ha tocado en suerte escribir. Álex de la Iglesia es uno de estos directores generosos, que nos sirven en bandeja la composición química de sus películas, obligándonos de este modo, bien a adjudicarnos el tanto, haciendo creer al incauto lector que tan atinado comentario proviene de ese pozo sin fondo que se supone es, nuestra erudición en materia de cine, y no de las propias declaraciones del director, o bien, una vez reconocida la procedencia (y la validez) de tan jugosa como poco operativa definición, tratar de ir un poco más allá de la mera identificación de los referentes, en un esfuerzo por analizar *de qué manera* esas imágenes pretéritas inciden sobre la obra que estamos tratando de comentar. En otras palabras, cuando de la Iglesia dice que "*La comunidad es una especie de Polanski visto por Berlanga*", ¿a qué se refiere en realidad? ¿es posible dicha combinación?; y lo que es más importante: ¿se puede extraer de ella algún beneficio estético?

En primer lugar diré que en *La comunidad* hay, a mi entender, más de Polanski, o mejor, más de ese *thriller* terrorífico al que Polanski se ha acercado en varias ocasiones —aderezado con numerosos guiños (tal vez demasiados) a la obra de Hitchcock—, que de Berlanga (sin que esto sea, *a priori*, ni bueno ni malo).